

---

## *Stendhal historien de l'art*, sous la direction de Daniela Gallo

Michel Arrous

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2191>

DOI : 10.4000/studifrancesi.2191

ISSN : 2421-5856

### Éditeur

Rosenberg & Sellier

### Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2014

Pagination : 158-159

ISSN : 0039-2944

### Référence électronique

Michel Arrous, « *Stendhal historien de l'art*, sous la direction de Daniela Gallo », *Studi Francesi* [En ligne], 172 (LVIII | I) | 2014, mis en ligne le 01 avril 2014, consulté le 18 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2191> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.2191>

---

Ce document a été généré automatiquement le 18 septembre 2020.



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

---

# Stendhal historien de l'art, sous la direction de Daniela Gallo

Michel Arrous

---

## RÉFÉRENCE

AA. VV., *Stendhal historien de l'art*, sous la direction de Daniela GALLO, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 322.

- 1 Stendhal historien de l'art? La réponse a été longtemps négative ou, au mieux, hésitante. Pour beaucoup, le regard esthétisant du dilettante ne relève pas de la critique sérieuse; néanmoins, et Daniela GALLO le rappelle opportunément dans sa présentation (pp. 7-11), sa posture et sa démarche dans l'*Histoire de la peinture en Italie* méritent d'être reconsidérées.
- 2 On en est persuadé à la lecture de la première partie, «L'historien et son public». Pascal GRIENER expose le contexte historiographique (*Stendhal historien d'art «inactuel» après l'Empire*, pp. 15-29). Sont d'abord rappelées la situation de grande concurrence dans laquelle paraît l'*Histoire de la peinture* et la stratégie éditoriale d'un auteur qui se préoccupe surtout de satisfaire l'amateur moderne qu'il accueille au nombre des *happy few*. D'où le caractère composite du livre, à la fois compendium fait de discours «plus ou moins bien articulés ensemble», de passages théoriques, de digressions politico-philosophiques, voire pédagogiques (original pour l'époque, le souci de joindre des planches au texte n'aboutit pas faute d'argent). Malgré les remises en vente de 1819 et 1825, l'œuvre n'eut aucun succès car elle fut concurrencée par de nouvelles traductions de Lanzi et par les travaux d'une nouvelle génération d'historiens de l'art. C'est le projet pédagogique autour des arts italiens que Daniela GALLO interroge en considérant la trilogie formée par l'*Histoire de la peinture*, les *Promenades dans Rome* et les *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres* (*Des manuels sur l'art et des guides pour un nouveau public*, pp. 31-42). Animé d'un souci d'efficacité, Stendhal, pour qui l'érudition livresque passe après l'aptitude à regarder et à s'émouvoir, se préoccupe toujours de son lecteur,

par exemple en indiquant des circonstances qui ont présidé à la naissance de l'artiste et de l'œuvre, puis en établissant des comparaisons concises qui tiennent compte des connaissances supposées de son lecteur auquel il ne manque jamais de donner des repères. Il faut aussi noter sa sensibilité aux panoramas et dans la contemplation des monuments de la Ville Éternelle qu'on peut utilement rapprocher des vues de peintres. Toujours dans la perspective d'une réévaluation de l'œuvre, Alexander AUF DER HEYDE en propose une approche intertextuelle afin de comprendre la tactique indirecte de l'auteur (*Voix hors champ: Stendhal historien de l'art contemporain dans l'"Histoire de la peinture en Italie" (1817), pp. 43-57*). L'historicisme stendhalien a bien sûr à voir avec son expérience du musée Napoléon qui lui a permis de connaître l'art contemporain, d'où un raisonnement par parallèles et analogies, et l'invitation aux artistes français de copier les œuvres de la Renaissance pour élaborer un style. S'il est exact que Stendhal préconise un dialogue avec l'art italien, il est sans doute réducteur d'affirmer qu'il y aurait chez lui un impératif de la copie alors que, par ailleurs, et c'est à juste titre indiqué, il est un partisan de l'étude d'après nature qui loue les capacités d'observation et d'introspection de Léonard, lesquelles se retrouveront chez le romancier adepte d'une esthétique de la désillusion, parfaitement illustrée par l'épisode de Waterloo dans la *Chartreuse* (cet épisode pourrait bien être une «réélaboration parodique» du chant VII de la *Jérusalem délivrée*). La pédagogie encore et toujours avec deux contributions consacrées à l'étonnant épilogue de *l'Histoire de la peinture* à propos duquel Charlotte GUICHARD (*Le "Cours de cinquante heures" de Stendhal: du manuel d'amateur aux happy few, pp. 59-70*) et Barbara STEINDEL (*Quelques considérations en marge du "Cours de cinquante heures", pp. 71-77*) se rejoignent. Héritée du XVIII<sup>e</sup> siècle, la figure de l'amateur, à la fois praticien et critique, est reprise par Stendhal qui propose à son lecteur, digne d'entrer dans la communauté des connaisseurs, un manuel technique (construit selon un schéma classique) qui lui permettra d'apprécier les œuvres d'art en apprenant à les dessiner, c'est-à-dire à imiter en acquérant les gestes mécaniques de reproduction (le calque), et à user de tous les supports (gravures, moulages du musée Napoléon). En fait, à la différence des manuels contemporains, le *Cours* est moins une méthode pour apprendre à dessiner que pour juger les œuvres et, surtout, une incitation à contempler directement le tableau dont la présence matérielle est requise. L'acquisition par le regard et le geste d'un savoir artistique et esthétique permettra à l'amateur d'intégrer la communauté de goût des *happy few*.

- 3 Dans la deuxième partie, «La pensée stendhalienne de l'art», Milovan STANIC (avec Canova, *une cristallisation esthétique de Stendhal ou la cristallisation comme anti-théorie de l'expérience esthétique, pp. 81-96*) revient sur l'emprunt (raisonné) ou le plagiat stendhalien par le détour du sujet sensible revendiquant le droit à l'authenticité de ses convictions. Des œuvres de Canova, particulièrement des *Trois Grâces*, Stendhal donne une lecture autrement plus sensible que les descriptions savantes ou les théories des esthéticiens. S'il y a une doctrine de l'art chez Stendhal, elle repose sur la méfiance à l'égard des conventions esthétiques et surtout à l'égard de toutes les théories normatives du beau et du goût. Les lecteurs de *l'Histoire de la peinture* savent qu'on y trouve des notes infrapaginales plus audacieuses ou plus risquées que le texte lui-même, ainsi celle-ci qui figure au chapitre CLVI: «la peinture n'est que de la morale construite», dont Philippe BERTHIER s'inspire (*Morale construite, pp. 97-102*). Cette «note sur une notule» rappelle que Stendhal s'est peu préoccupé de discours technique ou de la peinture comme phénomène plastique. Pour lui, «amateur de sentiments» (Taine), la peinture est une affaire morale, une affaire de civilisation et de culture, l'expression

d'une situation psychologique ou sentimentale; elle doit «raconter une histoire [...], mettre en scène des mouvements remarquable du cœur». En cela, Stendhal est encore un homme du XVIII<sup>e</sup> siècle, obsédé par le référentiel, excepté le cas où, dans la contemplation du Corrège, il y échappe. Stendhal est-il le fondateur d'une véritable *physiologie du sentiment esthétique*? Arnauld PIERRE le prouve sans peine tant est connue sa propension à chercher dans l'art des émotions intenses, d'où un titre en forme de citation: *De «la faculté de recevoir par la peinture les plaisirs les plus vifs»*. *L'extase esthétique et son syndrome de Stendhal* à Berenson (pp. 103-116). L'état du contemplateur qu'est Stendhal est plus proche, nous semble-t-il, de l'extase que de l'hallucination décrite en 1990 par G. Magherini dans son analyse au titre abusif (*Le Syndrome de Stendhal*). Les réactions de l'individu Stendhal devant l'œuvre d'art s'expliquent par l'empathie que son esthétique subjectiviste implique nécessairement. Ses effets heureux sont chez lui, et plus tard chez Berenson, une manifestation de la faculté de sentir qui ne divague pas comme chez les patients de la psychanalyste italienne.

- 4 La quatrième partie propose quelques aperçus sur les goûts du critique que fut aussi Stendhal. Emmanuel SCHWARTZ a choisi *L'architecture à la française dans le roman stendhalien* (pp. 119-136). Heureusement illustrée, voir notamment la partie sur «l'hôtel entre cour et jardin», cette étude met en évidence le peu de goût que le romancier avait pour l'architecture française classique (Mansart dépourvu de talent), ou plutôt le dédain qu'il éprouvait pour ceux qui l'enlaidissent. S'il apprécie quelques monuments gothiques ou romans – certains l'enthousiasment –, il trouve bien plates les façades des hôtels du début du XVIII<sup>e</sup> siècle («jamais la mode et le beau n'ont été si loin l'un de l'autre», écrit-il dans *Le Rouge et le Noir*). En matière d'architecture ses choix sont souvent politiques: les constructions de l'Empire sont préférées à celles de la Restauration. Il aurait aimé posséder une tour (gothique?) où s'isoler, mais il faudrait ajouter qu'il préférerait vivre sa solitude dans une grande ville, et surtout qu'on importe l'Italie en France! À partir de l'*Hérodiade* de Luini, de la *Judith* du cavalier d'Arpin et du *Tombeau des derniers Stuarts* de Canova, Letizia NORCI CAGIANO aborde *L'éloquence des images* (pp. 137-149), soit l'interprétation stendhalienne des œuvres figuratives, qui n'est pas celle d'un connaisseur mais d'un amateur jugeant selon sa sensibilité. Prédomine dans son jugement l'attention à l'expression seule capable de déclencher le travail de l'imagination. Qu'en est-il de la peinture romantique? Stephen BANN examine sa réaction face à la peinture française des années 1820 (*Stendhal critique d'art face à Delaroche et à ses pairs: pour une autre histoire de la peinture romantique*, pp. 151-163). Alors que Gustave Planche voyait l'auteur de la *Mort d'Élisabeth* en pape du juste-milieu et l'accusait d'avoir copié un dessin de R. Smirke, Stendhal y apprécie la transposition du théâtre à la peinture. Cette aptitude à la dramatisation qu'il reconnaît à Delaroche, Stendhal l'avait déjà décelée dans *Jeanne d'Arc en prison* (Salon de 1824), un Stendhal qui espérait beaucoup de la nouvelle génération.
- 5 Dans la cinquième partie – «Deux références sans déférence: Lanzi et Constantin» –, Raffaele DE GIORGI (*Lanzi, «génie froid» et Stendhal*, pp. 167-181) et Hélène de JACQUELOT (*Stendhal et Constantin: une amitié féconde*, pp. 183-194) signent deux études importantes, l'une sur la *Storia pittorica* de Lanzi, à partir de laquelle Stendhal formula son *Histoire*, mais en se détachant des théories winckelmaniennes; l'autre sur l'amitié qui le lia au célèbre copiste auteur de «porcelaines divines», dans une ferveur artistique partagée. Pour finir, quelques échos provinciaux avec deux peintres grenoblois nés en 1819 et qui firent le voyage d'Italie en 1845 et 1868, Stendhal en poche, aimerait-on croire: *Stendhal*,

*Rahoult et Blanc-Fontaine: regards partagés de Grenoblois sur l'art italien* de Marianne CLERC et Marie-Françoise BOIS-DELATTE (pp. 197-210). Parmi leurs dessins conservés à la Bibliothèque Municipale de Grenoble figure «La treille de la maison Gagnon».

- 6 Ce beau volume d'actes soigneusement édité offre l'occasion de répondre à ceux qui par le passé ont prétendu qu'il n'y avait point de pensée de l'art authentiquement stendhalienne.